Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia
78 (1) enero-marzo 2026, 1213
ISSN-L: 0210-4466, eISSN: 1988-3102
https://doi.org/10.3989/asclepio.2026.01.1213

ARTÍCULO

Dossier: EUGENESIA

Pedagogía y eugenesia en la comedia romántica argentina clásica: modelos de pareja normalizados

Pedagogy and Eugenics in the Classic Argentine Romantic Comedy: Normalized Couple Models and American Influence

Ana L. Bochicchio
Instituto de Cultura, Sociedad y Estado, Universidad Nacional de Tierra del Fuego/CONICET, Argentina
albochicchio@untdf.edu.ar, https://orcid.org/0000-0003-0302-0595

Resumen: El cine clásico-industrial de Hollywood fue influyente en la cinematografía argentina hasta los años sesenta. Nos interesa analizar la influencia de un género surgido en Estados Unidos y exportado a la industria local: la *screwball comedy*. Se trata de un tipo de comedia aparecida en el contexto de la Gran Depresión. Su característica esencial es la relación de pareja entre los protagonistas heterosexuales. La mujer se caracteriza por tener una personalidad dominante que le permite igualarse al hombre y lo somete a situaciones descabelladas, todo lo cual suele tener como resultado el matrimonio entre los coprotagonistas. Los mensajes se pueden leer en clave de la pedagogía eugénica. Aquí se seleccionará un corpus de películas argentinas que poseen intenciones pedagógicas al respecto de cómo debe establecerse y comportarse una "buena" pareja heterosexual de clase media-alta en función de conformar una familia "sana" en pos del bienestar futuro de la sociedad.

Palabras clave: Eugenesia; Argentina; Heteronorma; Cine; Comedias románticas.

Abstract: The classic-industrial cinema of Hollywood was influential in Argentine cinematography until the sixties. We are interested in analyzing the influence of a genre that emerged in the United States and exported to the local industry: the screwball comedy. It is a type of comedy that appeared in the context of the Great Depression. Its essential feature is the relationship between heterosexual protagonists. The woman is characterized by having a dominant personality that allows her to catch up with the man and subjects him to ridiculous situations, all of which often result in the marriage between the co-stars. The messages can be read in the key eugenic pedagogy. Here, a corpus of Argentine films will be selected, which have pedagogical intentions regarding how a "good" middle-high class heterosexual couple should behave in order to form a "healthy" family for the future well-being of society.

Keywords: Eugenics; Argentina; Heteronorm; Cinema; Screwball comedies.

Recibido: 24-10-2023 / **Aceptado**: 10-09-2024 / **Publicado**: 27-08-2026

Cómo citar: Bochicchio, Ana L. 2026. «Pedagogía y eugenesia en la comedia romántica argentina clásica: modelos de pareja normalizados». *Asclepio* 78 (1):1213. DOI: https://doi.org/10.3989/asclepio.2026.01.1213

Copyright: © 2026 Editorial CSIC. Este es un contenido de acceso abierto diamante distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Información complementaria ↓

"Qué cosa tan inmoral es un soltero".
Las seis suegras de Barba Azul (1945)

1. INTRODUCCIÓN

En 1883 Francis Galton definió a la eugenesia como la ciencia que se ocupa del cultivo de la raza, aplicable al ser humano, a las bestias y a las plantas. La entendió como una filosofía moral encargada de mejorar la calidad del linaje por medio de la selección reproductiva[1]. Su principal interés fue perfeccionar la descendencia humana, entendiendo que para ello era fundamental la salud y la conducta de los padres. La historiografía ha definido a esta rama original de la eugenesia como "positiva"[2] puesto que su principal preocupación era encarar estrategias pedagógicas que garantizaran modelos reproductivos heteropatriarcales. La familia nuclear fue uno de los valores esenciales en esta ecuación, principal institución encargada de evitar la degeneración física o mental, es decir, las patologías psiquiátricas, físicas hereditarias o, incluso, la pobreza y la delincuencia.

La eugenesia se instituyó como un biopoder en el que la política gubernamental se preocupó por cuestiones relativas a la población, lo cual llevó a los Estados –con el apoyo de la comunidad científica–, a manipular los cuerpos y las conductas de las personas en aspectos tales como la higiene, la procreación, la pobreza, la delincuencia y la inmigración[3], cuestiones propias de una población crecientemente urbana.

El rol femenino fue un elemento clave de la novedosa disciplina, que buscaba mejorar el linaje mediante la imposición de una "buena" maternidad, entendida como un deber y una obligación social más que una elección individual[4]. Por lo tanto, "sobre la mujer recaía la responsabilidad de formar una sociedad sana tanto física como moralmente y esto solo podía tener lugar si ella cumplía con el rol al que estaba destinada por naturaleza, es decir, por su condición biológica: ser madre y criadora"[5]. Al mismo tiempo ocurría que al fomentar la reproducción de las clases medias blancas, la eugenesia impuso una "moralidad reproductiva" que desmotivaba la de los que no pertenecían a ese sector[6].

Los planteos de la eugenesia obtuvieron gran popularidad en Europa, Estados Unidos y América Latina durante las dos primeras décadas del siglo XX, constituyéndose como un paradigma que rigió las interpretaciones de las ciencias sociales y naturales. Pero más allá de su difusión academicista, los imaginarios eugénicos permearon también expresiones culturales. Como sugieren Currell y Cogdall, "la literatura exitosa, la ciencia ficción, los cómics y las películas, todos emplearon discursos eugenésicos, incluso si los escritores no siempre estaban de acuerdo con ellos o no los representaban con precisión científica"[7].

La eugenesia instituyó, pues, un discurso social hegemónico que impuso reglas y límites sobre lo pensable y lo decible, es decir, el conjunto de las diversas normas e imposiciones que operan contra lo aleatorio, lo centrífugo y lo marginal", y que "indican los temas aceptables e, indisociablemente, las

[1] Carlson 2001, 9.
[2] La contraparte sería lo que se suele denominar eugenesia "negativa", la cual encaró estrategias de intervención directa sobre los cuerpos con el objetivo de eliminar o segregar los considerados rasgos indeseados de la heredabilidad. De todas maneras, una división taxativa entre ambas estrategias puede resultar inapropiada, ya que en la práctica fueron de la mano.
[3] Foucault 2007, 366.
[4] Ledesma Prietto y Valobra 2012, 412.
[5] Bargas 2012, 454.
[6] Kline 2001, 2.
[7] Currell y Cogdall 2006, 6. Las traducciones del inglés al español son propias..

maneras tolerables de tratarlos […] sobre un fondo de relativa homogeneidad[8]. Los discursos eugenistas populares fueron, de este modo, tan importantes como los cientificistas a la hora de difundir modelos normativos de familia.

En Estados Unidos, uno de los más destacados eugenistas dedicado a la cuestión familiar fue Paul Popenoe, consejero matrimonial y fundador del *American Institute of Family Relations* en 1930. Dicha institución fue un centro privado que se dedicó a formar especialistas que brindaban consejo a parejas para que su éxito conyugal se viera reflejado en la buena crianza de los hijos.

Según Popenoe, la correcta elección de pareja era esencial y, por lo tanto, afirmaba que "los jóvenes deben ser educados en eugenesia como una cuestión de ciudadanía. Se les pedirá que apoyen o rechacen propuestas [matrimoniales] que promuevan o dificulten el progreso"[9]. Todo lo cual expone un modelo normativo impuesto desde instituciones de poder, legitimadas por el discurso de especialistas cuyo *know-how* determinaba su poder de educar sobre qué es bueno y qué es malo para la sociedad en términos familiares.

La particularidad de Popenoe consistió en que, además de ser un académico, fue un difusor de la eugenesia en los medios de comunicación. Participó en varios programas de radio y publicó durante años una serie de artículos titulados *Can This Marriage Be Saved?,* en la masiva revista femenina *Ladies Home Journal*[10]*.* Ahí detallaba casos reales que permitía a los lectores descubrir en el consejo profesional un medio para solucionar sus propios problemas familiares. A su vez, hacia finales de la década de 1950, Popenoe actuó como conductor televisivo en el programa *Divorce Hearing*. Allí oficiaba de juez ante parejas que solicitaban el divorcio. Sus análisis "autorizados" explicaban la manera de encontrar una solución tradicional a clásicos conflictos entre parejas. La simulación de una corte judicial colaboraba con esta imposición de autoridad por parte de Popenoe, quien oficiaba como un "juez moral" ante quienes acudían a él.

Así como la televisión permitió la difusión de ideas eugenistas, la técnica cinematográfica nació prácticamente en paralelo con la eugenesia[11]. La legitimidad de lo decible y pensable, en este caso bajo los parámetros de la discursividad eugénica, pueden percibirse, de un modo u otro, en diferentes aspectos del séptimo arte. Se trata de la reproducción en celuloide de los imaginarios sociales, entre ellos las representaciones y significaciones nacionalistas, racistas y patriarcales asociados a un tipo de eugenesia de fácil lectura y, por lo tanto, muy proclive a ser incorporada en discursos comunicativos masivos.

Durante las décadas de 1930 y 1940 es posible realizar lecturas eugenésicas del discurso de Popenoe en una serie de géneros hollywoodenses, tales como el terror o el cine negro[12]. Es viable observar la hegemonía del discurso eugenésico familiar imperante en Estados Unidos mediante el modo en que las películas mostraban discursos normalizantes que tendían a imponer y reproducir, aun cuando los productores, guionistas y directores no fueran conscientes de ello. Por eso mismo, no resulta inoportuno afirmar que, dado la influencia de Hollywood en el cine argentino clásico, el influjo de los modelos eugenésicos de Popenoe pueda percibirse en el séptimo arte tanto como en el campo académico.

Uno de los géneros en los que principalmente se puede percibir la influencia de Hollywood en la cinematografía argentina son las comedias románticas surgidas en la década de 1930. Las mismas son un exponente de la normatividad eugenésica en relación con la preocupación prematrimonial. El objetivo de este trabajo no es analizar las películas seleccionadas desde una perspectiva formal, sino desde un punto de vista cultural centrado en el análisis del discurso de los filmes en relación con sus intenciones pedagógicas de moldeado de comportamientos. En ese sentido, se puede sostener que

---

8 Angenot 2010, 32.

9 Popenoe 1935, 456.

10 La columna fue publicada desde 1953 hasta finales de la década de 1980.

11 La primera proyección del cinematógrafo de los Hermanos Lumière fue en diciembre de 1895, en Francia.

12 Véase Bochicchio y Miranda 2022; Bochicchio 2020.

en las coyunturas de cada sociedad existen "dispositivos que funcionan independientemente de los usos que cada individuo les atribuye […] y que están dotados de un poder social en virtud del cual se imponen a una colectividad"[13]. Lo cual significa que existe una hegemonía de lo pensable, en este caso, la eugenesia como marco teórico y paradigma científico dominante. Por lo tanto, los imaginarios presentes en los filmes reflejan el sentido común de su periodo de producción, lo que les otorga un valor central como fuentes para analizar el discurso eugénico que se puede hallar presente en ellas, aunque sea de manera implícita.

Este artículo, pues, no tiene la intención de sumarse a los estudios fílmicos sobre el género de las comedias románticas, sino ser un aporte a los estudios histórico-culturales sobre la eugenesia. El objetivo es la utilización de estos textos fílmicos como fuentes privilegiadas para reflexionar sobre la permeabilidad del discurso eugénico en el marco de los productos culturales y los medios masivos de comunicación. El principal interés se coloca en el análisis de los argumentos, con el fin de encontrar generalidades temáticas. Esto permitirá vislumbrar el modo en que la eugeesia estaba presente en el sentido común de la población, lo que da cuenta del carácter hegemónico que poseía en su clima ideológico de acción. De ahí que se realice una selección amplia de películas que demuestren esta presencia como una cuestión central y no un caso aislado.

Todo lo cual conlleva una fuerte carga biopolítica dentro de los aparatos culturales, ya que los planteos de época sobre la cuestión matrimonial de la eugenesia pueden percibirse en esta expresión artística, que divulga un fuerte interés en la recuperación de los valores conyugales tradicionales, siempre asociados a la imposición de una correcta reproducción.

2. MODELO CONYUGAL EN ARGENTINA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

La eugenesia argentina tuvo principalmente un carácter preventivo y estuvo relacionada con la cuestión ambiental[14]. Por lo tanto, las prácticas eugénicas estuvieron principalmente destinadas a problemáticas demográficas, con especial énfasis en campañas educativas en cuestiones relativas a la puericultura o la cuestión matrimonial, todo bajo un manto nacionalista católico.

Las bajas tasas de nacimiento fueron la principal preocupación de la eugenesia del periodo de entreguerras. En un contexto de creciente urbanismo y modernización, la desigualdad social era muy grande. Para la década de 1930:

> Ante la perspectiva de una población blanca en declive debido a la caída de la natalidad de las familias de ascendencia europea y el cierre de la inmigración extranjera, los eugenistas argentinos recurrieron a las dictaduras europeas en su búsqueda de medios alternativos para la renovación demográfica. Como resultado, los ámbitos hasta ahora privados de la familia y la maternidad se convirtieron en una preocupación del Estado y en una nueva área colonizada por expertos médicos[15].

Desde la década de 1930 hasta la revolución sexual de los años sesenta, el tipo tradicional de familia heterosexual y reproductiva fue imperante en la sociedad argentina. Este modelo "nuclear y doméstico" poseía las siguientes características: reducción del número de hijos, intensidad afectiva y la imposición de las esferas separadas, es decir, la mujer como centro del hogar y el hombre como proveedor[16]. Esto respondía a un criterio performativo, a partir del cual "encontramos una marcada pretensión de disciplina moral y sexual desde donde se articularon discursividades dirigidas a fortalecer […] un imperativo de prolificidad matrimonial en el cual la maternidad era la única opción válida para la mujer"[17].

---

13 Angenot 2010, 15.
14 Talak 2005, 575.
15 Reggiani 2010, 318.
16 Cosse 2010, 13.
17 Miranda 2020, 42.

En este modelo la virtud femenina dependía de una sexualidad únicamente habilitada dentro del matrimonio, lo cual le otorgaba un exclusivo lugar doméstico. Sin embargo, en el caso masculino ocurría todo lo contrario. Su virilidad debía evidenciarse, lo cual les daba más libertad de experimentar sexualmente fuera de la institución matrimonial[18]. Como hace notar Marisa Miranda, el biopoder se encargó de:

> Detenerse en la sexualidad femenina y su maternidad concomitante, sosteniendo desde ahí que esa indisolubilidad entre sexualidad y reproducción… Circunstancia que ha permitido construir o reforzar un tratamiento diferencial para con la sexualidad masculina, bastante más disociada de la obligatoriedad de la reproducción[19].

Este modelo tiene sus orígenes en valoraciones sobre la maternidad que provienen de finales del siglo XIX en la sociedad occidental, momento en que se consolidó lo que Marcela Nari denomina una "maternalización de las mujeres"[20]. En Argentina la familia fue el núcleo de contención más importante para las mujeres desde el origen de la vida republicana[21], lo cual fue resignificado en el contexto finisecular y el comienzo del siglo XX. Como afirma Eduardo J. Míguez, es interesante señalar la siguiente paradoja:

> Ese modelo nace evocando, como fuente de su legitimidad, no el porvenir, sino el pasado. La familia de clase media o familia burguesa… es en nuestro país una creación de los albores de este siglo, y desde su inicio se construye como un polo de resistencia frente a cambios de moral y de conducta destinados a socavar sus cimientos y, con ellos, los de la sociedad toda[22].

Desde finales del siglo XIX hasta la década de 1940 fue preocupación de los eugenistas la baja en la tasa de nacimientos, que venía incrementándose paulatinamente desde 1890[23], junto al crecimiento de mujeres que trabajaban fuera del hogar. Para los eugenistas, esto era entendido como consecuencia de la pérdida del deseo de ser madres por parte de las mujeres jóvenes, lo cual significaba una degeneración de su deber biológico-político. Este proceso significaba, a su vez, un deterioro del rol masculino, que no estaba cumpliendo su deber proveedor ya sea por falta de capacidad para obtener un buen salario o por su ausencia en la vida de una mujer. En consecuencia, el trabajo femenino "se presenta con fuerza en la consideración del trabajo asalariado de las mujeres, que aparece como amenaza no solo para la constitución del hogar como tal sino para la sociedad toda"[24].

La década de 1930 –iniciada con el golpe de Estado de José Félix Uriburu– fue característica de la imposición de un modelo ético católico. La conformación de la familia nuclear doméstica era clave en el sostén de dicho prototipo. El divorcio por el Estado no estuvo garantizado en Argentina hasta 1987. El matrimonio, considerado una unión sagrada, no podía disolverse. Si se hiciese de hecho, o recurriendo a la ley civil de otro país –como Uruguay– era algo considerado perjudicial para el conjunto social. Entonces, tanto la maternidad como el matrimonio fueron una cuestión política durante este periodo, puesto que ambas eran consideradas problemas de Estado por el hecho de que su "desviación" de la norma hegemónica no era simplemente una preocupación individual, sino que afectaba al conjunto social. Era, pues, una preocupación pública de a la que se dedicó, especialmente, la ciencia eugénica.

La influencia de Popenoe en Argentina fue recuperada a partir de la figura del abogado Carlos Bernaldo de Quirós, fundador en 1945 de la Sociedad Argentina de Eugenesia y en 1957 de la Facultad de Eugenesia Integral y Humanismo (Universidad del Museo Social Argentino). El arquetipo femenino-materno era la clave de este eugenista, que se dedicó a formar consejeros prenupciales y matrimoniales, al igual que

[18] Cosse 2010, 80-83.
[19] Miranda 2019, 158.
[20] Nari 2004, 100.
[21] Barrancos 2010, 60.
[22] Míguez 1999, 19.
[23] Nari 2004, 21-25.
[24] Aguilar 2014, 52.

su colega estadounidense[25]. Para ambos autores, el divorcio de personas eugénicamente sanas era lo indeseable, ya que entendían al matrimonio desde estándares morales que dependían de una correcta educación individual, social, espiritual y sexual de la población "decente", digna de proveer una buena progenie a la nación[26].

Los diálogos entre los eugenistas de ambos países resultan importantes, puesto que en este periodo de transformaciones aparecieron, a su vez, en la cinematografía nacional, bajo la influencia de Hollywood, una serie de comedias románticas dedicadas a la cuestión matrimonial. A pesar de su aparente carácter disruptivo, estas comedias pueden ser interpretadas en clave eugénica dado que los argumentos muestran la ruptura de un orden tradicional que debe restablecerse, siempre evitando la separación de la pareja protagonista.

Una lectura pedagógica resulta interesante para comprender el modo en que un paradigma eugénico influenciado por los discursos familiares de personajes reconocidos en su ambiente pudo permear variados los ámbitos culturales, que sobrepasaban la educación cientificista o universitaria formal al respecto. La influencia de Popenoe, pues, puede percibirse de un modo más sutil que solamente a partir de su vínculo con el eugenista argentino Quirós. A partir de su injerencia indirecta en productos masivos, es decir como un síntoma del discurso cultural de su época, puede encontrarse un vínculo entre la eugenesia de ambos países de un modo más disimulado y, quizás por eso mismo, más intrusivo en los códigos de comportamiento reproductivo de las personas.

3. LAS COMEDIAS CLÁSICAS (PRE)MATRIMONIALES DESDE UNA PERSPECTIVA EUGÉNICA

Marc Ferro concientizó en la década de 1970 sobre valor del séptimo arte como un testimonio sociohistórico[27]. Razón por la cual, el cine, como todo producto cultural, es un testimonio de época y puede ser vinculado a la sociedad que lo produce y lo consume[28]. En consecuencia, "la pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario"[29]. Como producto cultural de consumo masivo, el cine es capaz de reproducir contenidos y enseñanzas que se desarrollaban en el mundo científico y político, convirtiéndose en un importante factor de popularización de los conceptos eugenésicos.

La comedia fue uno de los principales géneros cinematográficos durante las primeras décadas del siglo XX en Hollywood. Una vez masificado el sonido durante la década de 1930, dejó de centrarse en la destreza física de cómicos como Charles Chaplin o Buster Keaton para caracterizarse por un tipo de humor dialogístico y ágil. De los principales directores de este estilo fueron Frank Capra y Ernst Lubitsch, quien especialmente se encargó de realizar filmes en los que los protagonistas eran de clase alta y cuyos valores de familia distorsionados generaban gracia por su oposición a la estandarización antes mencionada, sobre todo a partir de la práctica de la infidelidad.

Este subgénero, muy popular durante la Gran Depresión, se denominó *screwball comedy*, lo cual podría entenderse como una suerte de comedia romántica de enredos, con una fuerte impronta de "batalla de sexos" y, en ocasiones, también de clases. Las películas pioneras y más representativas pertenecen a los directores mencionados: *Trouble in Paradise* (Ernst Lubitsch, 1932) y *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934).

En el cine argentino de la década de 1930, 1940 y 1950 este subgénero cómico fue muy influyente tanto en temáticas como el tono y las estrategias de comicidad. Se trató más de una influencia directa que

[25] Miranda y Bochicchio 2022.
[26] Miranda 2020, 78.
[27] Ferro 2000, 20-21.
[28] Ferro 2000, 24.
[29] Sorlin 1985, 28.

de una apropiación, ya que, en definitiva, no significó la recuperación de temáticas que eran ajenas a la cultura argentina. Por el contrario, fue útil para reforzar un paradigma eugénico que era predominante y tenía objetos similares y coincidentes en ambos países. Más que una reelaboración activa que buscaba despojar a las obras originales de su intención original, se puede percibir una influencia en el sentido de que las obras hollywoodenses reflejan una circulación cultural de narrativas, técnicas y estéticas que fue útil para exponer preocupaciones del periodo en relación con la normatividad familiar.

Aunque ciertamente en Argentina se incorporaron elementos vernáculos, como el tango o un humor menos físico y más dialogístico que en las comedias estadounidenses. Y también pueden percibirse algunas diferencias concretas, sobre todo en el hecho de que en el cine argentino existe un tono más conservador en relación con la libertad femenina, quizás como influencia de la iglesia católica en el país. Por lo que la utilización del subgénero resulta útil para reflexionar sobre la realidad nacional.

El paradigma científico-social de la eugenesia combinó la aplicación de medidas estatales con la divulgación de sus ideales a través de productos tanto académicos como culturales. Específicamente, el corpus aquí seleccionado de comedias románticas argentinas clásicas, entre las décadas de 1930 y 1950, puede leerse como una lectura no consciente que realiza el género del discurso eugenésico, en clave pedagógica. Estos filmes establecen una interdiscursividad con las nociones del biopoder eugénico, tratadas desde una perspectiva popular y de fácil asimilación inconsciente (no cientificista), destinada al consumo masificado.

En ese sentido, puede encontrarse una congruencia con la implementación del código de autocensura hollywoodense, aplicado entre las décadas de 1930 y 1950 inclusive. Se trató del Código Hays, que implementó un conjunto de reglas de valores victorianos que buscaba aplicar un sistema ético de base cristiana en la industria cinematográfica. Uno de sus postulados fundamentales, al igual que en la eugenesia, fue la sacralidad matrimonial[30]. Las producciones de Hollywood del periodo, entonces, estaban moldeadas por un tipo de discurso moralista que se oponía a todo aquello que afectase a la heterosexualidad y a la familia nuclear, es decir, el adulterio, la sexualidad pre-conyugal, el cuerpo femenino como objeto de deseo o el divorcio.

Específicamente, el género *screwball* fue útil para mostrar el modo en que las rupturas del código moral del matrimonio heteronormativo y doméstico, lo cual ocurrió fuertemente durante la Gran Depresión, generan un estado caótico que es necesario restablecer. Etas películas suelen centrarse en el periodo previo a la consolidación de la sociedad conyugal y/o el periodo inmediatamente posterior. Como sugiere Doris Milberg, las comedias *screwball* eran especialmente devotas al caos matrimonial[31].

Este subgénero cinematográfico surgió en el contexto de la Gran Depresión. Los cambios sociales en relación al rol de la mujer fueron significativos dado su alto grado de ingreso al mercado laboral y la ruptura de las estrictas “esferas separadas”. Por otro lado, en la década de 1930 decrecieron enormemente las tasas de matrimonio y nacimiento, cuestión que se revirtió luego de 1945, con el fenómeno de los *baby boomers.*

El atractivo de las protagonistas de las *screwball* radica en que no son mujeres sumisas, sino que son capaces de llevar acciones extravagantes con el objetivo de lograr conquistar a su pareja, lo cual una vez logrado refuerza el modelo de familia doméstico, ya que su objetivo último, es conseguir un hombre para sí mismas. La *screwball* “es una comedia benévola, tolerante con los errores y los defectos, una comedia que confía firmemente en las posibilidades de regeneración de las personas gracias a la acción vivificadora y purificante del amor”[32]. Al igual que los eugenistas dedicados al consejo matrimonial, este género supone que la condición humana es perfectible mediante la guía de especialistas. El valor pedagógico de estas comedias es, pues, intrínseco y permeable por los valores de la hegemonía discursiva eugenista, que también espera que una imposición de los valores del amor romántico como garantía de la domesticidad. Entonces, la supuesta igualdad entre hombres y

[30] Doherty 2007, 92.
[31] Milberg 2013, 87.
[32] Echart 2005, 249.

mujeres que pareciera, a simple vista, mostrar este tipo de comedias, puede relativizarse al leerlas desde una perspectiva eugénica.

Justamente la comicidad ocurre por la ruptura de las normas esperadas. Esa inversión fortalece el modelo performativo, a través de la producción de gracia en el espectador en relación con la inversión de roles. Generalmente, la mujer ocupa un rol activo, intentando conquistar al hombre o restaurar el estado frágil del matrimonio y logrando controlar y/o doblegar la voluntad su novio o esposo.

4. *SCREWBALL* ARGENTINAS: PEDAGOGÍAS CONYUGALES ENTRE LAS DÉCADAS DE 1930 Y 1950

El periodo analizado corresponde al auge del cine clásico argentino y su selección responde a la coincidencia temporal con la consolidación de las preocupaciones eugénicas sobre la familia tradicional y, posteriormente, de una tardo-eugenesia que conformó la continuidad del paradigma hereditarista luego de la Segunda Guerra Mundial. En este periodo, la eugenesia se estructuró mediante la estricta apelación a la conformidad de rígidas estructuras normativas heteropatriarcales y a la doctrina de las esferas separadas. Puede percibirse, pues, una continuidad con el cine de la década de 1930, ya que en Argentina la eugenesia fue predominantemente ambiental y la ruptura posterior a 1945 no fue tan tajante como en el caso estadounidense.

Los ejemplos y los directores analizados no necesariamente presentaron un discurso uniforme en toda su filmografía. Por eso mismo, no siempre puede encontrarse en el cine argentino una presencia ubicua de estos discursos normativos. Justamente, esto refleja el hecho de que los artistas no adherían conscientemente a la eugenesia como difusores explícitos de esta. Por el contrario, los ejemplos aquí observados permiten vislumbrar la omnipresencia, aunque sea inconsciente, de los imaginarios eugénicos como modelos normativos de comportamiento. Su ruptura generaba la necesidad de recomposición de un orden heteronormado, al cual los autores cinematográficos recurrían en función de la estructuración de obras cómicas. Es posible, de este modo, encontrar generalidades sobre los modelos de familia y maternidad que reproducen un sentido común eugenésico. Aunque en Argentina no existió un código de censura cinematográfico similar al Hays, es posible suponer que la estandarización del modelo familiar eugénico y la ética cristiana estaba presente de manera abierta, ya que en el caso argentino la eugenesia estuvo fuertemente vinculada a la iglesia católica.

El eje de estas comedias, al igual que en Hollywood, es la cuestión (pre)matrimonial, dejando en un segundo plano la maternidad, temática más tratada por el melodrama. Por otra parte, la mayoría de ellas retrata los estilos de vida de las clases altas, lo que las constituye como comedias burguesas[33].

Durante los años ´30, el cine cómico argentino estuvo marcado por las películas de Manuel Romero, quien suele explorar en su filmografía la diferenciación de clases desde una perspectiva moral, con una fuerte carga de contenido social. Aunque su mensaje generalmente es de carácter conciliador más que contestatario.

Los personajes protagónicos en las obras de Romero suelen ser mujeres (en ocasiones de manera coral), que deben luchar tanto por el amor como en el ámbito laboral. En *Mujeres que trabajan* (1938), el director trata la cuestión de la inserción laboral femenina. Su énfasis está colocado en la necesidad económica de mujeres de clase trabajadora, opuestas a las ricas que no deben trabajar y pueden cumplir, sin impedimentos, el rol doméstico. Sin embargo, la visión no es peyorativa, sino todo lo contrario: "dignifica a las trabajadoras, adelantándose al peronismo donde, la creación de la Secretaría de Trabajo y Previsión en 1943 configura un nuevo sujeto político que tiene como destinatario a las clases populares"[34].

[33] Kelly Hopfenblatt 2018, 266.
[34] Invernizzi 2023, 132.

La protagonista, Ana María (Mecha Ortiz) se burla de las mujeres pobres e, irónicamente, pierde toda su fortuna por culpa de malos negocios de su padre. Debe, pues, insertarse en el mercado laboral como vendedora de tienda y descubre que las mujeres trabajadoras pueden ser un ámbito de contención que le fue negado por su propio círculo. Pero al conflicto social se suma el romántico, que se resuelve cuando Ana María recompone la relación con su prometido y, por lo tanto, puede volver a retomar el rol doméstico. Aunque toda la experiencia la ha marcado y decide seguir trabajando.

La paradoja entre la domesticidad y el mundo laboral femenino está representada en una de las protagonistas del filme. Luisa, quien siente inclinaciones marxistas hasta que, ante el triunfo de la normatividad romántica heterosexual, admite que "tal vez si yo hubiera encontrado el amor, no leería tanto". Existe una contradicción, pues, entre el deseo de libertad femenina y el de la consolidación de una familia nuclear romantizada.

Como afirma Iván Morales, las protagonistas del cine de Romero estaban insertas en una paradoja, puesto que:

> La chica moderna romeriana presenta un carácter desestabilizador que le permite alterar las lógicas de clase, género e identidad nacional prefijadas, moviéndose con libertad entre ricos y pobres, hombres y mujeres, costumbres argentinas y cosmopolitas. Pero esta capacidad para alterar el orden, también la convierte en un sujeto peligroso a domesticar[35].

En *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938), el rol tradicional femenino desdibuja las diferencias de clases y es la maternidad lo que permite domesticar a la caprichosa y rica Betty (Paulina Singerman). Lo cual la conduce a concretar su relación con Julián (Fernando Borel), un camionero[36]. Entonces, el binomio madre-hijo tienen un lugar secundario en las comedias románticas argentinas analizadas, no dejan de ser un factor esencial en la concepción de la feminidad doméstica. El matrimonio, desde el ideal romántico, es el único límite que estas mujeres tienen a la hora de desafiar los estándares de clase[37]. Pero es en definitiva la maternidad la que impone dicho límite, ya que, siendo ese el rol último de su esencia biológica, según los estándares eugenistas, ellas deben casarse con tal fin.

La película personifica a Betty como una chica rica y caprichosa hasta que encuentra un bebé y su actitud cambia totalmente, ya que ayuda al padre a cambiarle los pañales afirmando que "este es un asunto femenino". Entonces, el instinto maternal implica una normalización que acompaña al proceso de crecimiento personal de la protagonista. Esta encuentra en este cambio de actitud la madurez que le permite superar las diferencias de clase y afirmar "ahora soy una mujer". De este modo, si bien la película es una crítica a las aristocracias, la presencia de elementos tradicionales puede percibirse en su discurso. La biologización del rol materno se percibe abiertamente en el filme de Romero, que, si bien es rupturista en cuanto a las relaciones de clase debido a que el amor romántico es capaz de eliminar las diferencias, los elementos de género tradicionales están presentes en sus películas.

La trilogía de Manuel Romero que incluye las películas *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940) evidencia estas cuestiones a partir de las temáticas de la diferenciación de clase, matrimonios por conveniencia, malos comportamientos maritales y embarazos. Claudio (Roberto García Ramos), debe casarse para heredar la fortuna de su padre y decide hacerlo con una mujer trabajadora porque la considera más sumisa. Influenciado por su amigo Goyena (Enrique Serrano), decide proponerle matrimonio a la manicura Adriana (Sabina Olmos), para luego divorciarse en Montevideo. Si bien los enredos cómicos determinan que finalmente Adriana y Claudio se enamoren, esa relación conyugal tuvo un inicio disgénico ya que fue promovida por intereses económicos y no procreativos.

---

35 Morales 2021, 205.
36 Morales 2021, 217.
37 Morales 2021, 246-247.

Eso queda desdibujado por el real amor surgido entre ellos posteriormente. Cuestión que no los exime de atravesar problemas conyugales puesto que ella no puede tener hijos (sería ese objetivo el que recompondría la finalidad eugénica del matrimonio). Para retenerlo antes de que la deje por otra mujer que sí pueda procrear hijos, Adriana simula un embarazo, el cual finalmente resulta ser cierto. Pero lo interesante es que justamente la llegada de un hijo es el único motivo que impide al hombre abandonar a su esposa, ya que su deber último es la paternidad. De ahí que sea recurrente en esta serie de películas, la simulación de un embarazo por parte de las mujeres ya que apela a la responsabilidad masculina en el marco de las esferas separadas.

En esta trilogía, la concreción del matrimonio como el principal interés femenino queda inmortalizada en la frase final de la mejor amiga de Adriana, Catita (Niní Marshall), quien inmediatamente luego de casarse afirma: "estoy tan feliz que no me importaría si me quedo viuda mañana mismo".

La película *Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942) es un clásico con intensiones pedagógicas ya que trata sobre el modo en que los sueños amorosos adolescentes no deben interferir en la concreción de matrimonios bajo parámetros tradicionales. La película comienza con una voz en *off* que presenta a la familia protagonista: "el padre, como todos los padres, vive preocupado de sus negocios, la madre, como todas las madres, vive preocupada del arreglo de la casa, la chica, como todas las chicas, se preocupa de su arreglo". El personaje principal es el hijo adolescente, Tito (Ángel Magraña). Está de novio con su vecina Elvira (Mirtha Legrand), quien finalmente se casa con Raúl (Alfred Jordan), un joven que viene de Estados Unidos, preparado para un buen trabajo. En ese sentido, la película muestra la importancia de que la mujer contraiga matrimonio con un hombre que sea capaz de sostener un hogar y no con un estudiante que, si bien puede tener un buen futuro, aún no estaría en condiciones de mantener una familia.

Mayor influencia de la *screwball* puede percibirse en directores como Carlos Schlieper y Carlos Hugo Christensen. En *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, 1941) son las cinco hijas de un hombre viudo las protagonistas que quieren impedir que su padre vuelva a casarse con Monona (Felisa Mary), una mujer mayor que, finalmente demuestra ser muy maternal con ellas y, por eso mismo, la aceptan. Sobre todo, porque las ayuda con sus problemas amorosos, permitiéndoles concretar correctamente sus respectivos amoríos. Una vez que su padre se vuelve a casar, ellas reconocen a Monona como una madre, lo cual, según parámetros eugénicos, es bueno para cinco jovencitas que carecían del consejo materno en edad de matrimonio.

La pequeña señora Perez (Carlos Hugo Christensen, 1944) trata sobre la incompatibilidad del matrimonio con el estudio femenino. Julieta Ayala (Mirtha Legrand) se casa antes de terminar el colegio con el Dr. Carlos Cupido Pérez (Juan Carlos Thorry). Por eso mismo, debe abandonar sus estudios y dedicarse "lo que hacen todas las señoras", es decir, "estar en el hogar, dormir hasta el mediodía, ir a la peluquería", según le comenta su marido. Claramente, su posición social alta también le impide realizar labores domésticas, para ello tiene a su mucama. La situación cómica ocurre cuando Julieta decide terminar el secundario a escondidas de su marido, lo cual se complica por todos los compromisos sociales a los que debe asistir como una mujer casada. Sumado a lo cual, contrata a Jacinto (Tito Gómez), un profesor particular que se enamora de ella y despierta las sospechas de su esposo.

Finalmente la perdona y le permite recibirse de bachiller, pero en la continuación de la exitosa película, la infidelidad surge como un problema que conlleva el peligro del divorcio. En *La señora de Pérez se divorcia* (Carlos Hugo Christensen, 1945) florecen situaciones de celos mutuos que atentan contra la estabilidad matrimonial. La madre de Julieta, horrorizada, le dice que las mujeres decentes no se divorcian. Finalmente, se reconcilia frente al juez de familia, quien mirando a cámara afirma lo siguiente: "la felicidad del matrimonio consiste en que marido y mujer vivan cada día como novios una aventura distinta pero el uno con el otro: sí, señor. No se ría. Anímese, amigo mío, y bese a su mujer en el cine. Le prometo cerrar los ojos". Esta apelación directa al espectador es una anomalía en el cine clásico, pero da cuenta de la clara intencionalidad pedagógica del filme.

Justamente por su peligrosidad para la estabilidad matrimonial, uno de los temas más populares en estas comedias es la infidelidad. Obviamente, bajo las pautas de la comedia romántica, la temática no adquiere rasgos dramáticos, sino todo lo contrario. Es paradigmática *Noche de bodas* (Carlos Hugo Christensen, 1942), donde se descubre una infidelidad intrafamiliar entre cuñados, lo cual hace peligrar un reciente matrimonio, aún no consumado entre los protagonistas Lucía (Paulina Singerman) y Horacio (Ricardo Passano). Resulta interesante que, en el filme, Horacio había tenido un vínculo con su cuñada, quien no estaba conforme con su marido debido a que este tenía un carácter muy débil y "poco masculino", cuestión que se revierte al final de la película, permitiendo que tanto ese matrimonio como el de los protagonistas se recompongan. La masculinidad dominante es el elemento a recomponer.

Una de las películas más controvertidas sobre la infidelidad fue *Adán y la serpiente* (Carlos Hugo Christensen, 1946). Como sugiere el título, la naturaleza tentadora de la mujer detona una peligrosidad que transgrede los límites de la moralidad matrimonial. Mientras vacacionan en Bariloche, Susana (Tilda Thamar) y Tomás (Enrique Serrano) sufren una crisis matrimonial por culpa de la "dama blanca", una mujer misteriosa que por las noches se introduce en los cuartos de los hombres para seducirlos. Con un contenido abiertamente sexual para la época, la película enseña que una esposa debe comportarse correctamente, pero también complacer a su marido para que él no busque el placer sexual fuera de la institución matrimonial.

El retrato (Carlos Schlieper, 1947) incorpora a la infidelidad la causalidad de la frigidez femenina. Raúl (Juan Carlos Thorry) afirma que, contra las costumbres arcaicas, deben imponerse las normas de higiene. Por eso decide comenzar a dormir en un cuarto separado al de su esposa, Clemen (Mirtha Legrand). La figura del eugenista aparece explícitamente cuando afirma que para llegar a esa conclusión consultó con analistas matrimoniales que le aseguraron que hay que mantener distancia para que el aire esté saludable. Sin embargo, son todas excusas, ya que la verdadera razón es que tiene una amante y quiere divorciarse. Contra el fundamento de la disciplina, la excusa de los consejeros matrimoniales fue utilizada por él poder engañar tranquilo a su pareja. Clemen, angustiada, comienza a psicoanalizarse (costumbre de época entre las clases acomodadas). Sin embargo, la solución proviene de un elemento sobrenatural: su abuela –igual a ella físicamente– cobra vida a partir del retrato que la enmarca y la reemplaza. Paradójicamente, una mujer de una generación anterior es mucho más liberal que Clemen, reprimida sexualmente, lo cual despierta los celos de Raúl y tiene como resultado la reconciliación con su esposa.

En conjunto, estas películas muestran una fórmula en la que se expone la normalidad de la infidelidad masculina y la abnegación de las mujeres, a pesar de sus celos. Socialmente habilitada, la infidelidad masculina sería beneficiosa, ya que engendra cambios en el comportamiento de las mujeres, lo cual habilita el restablecimiento de la pareja normativa.

Las protagonistas femeninas cobran fortaleza para reconquistarlos, lo cual logran a partir de generar celos en ellos, demostrando que sí se comportan más apasionadamente.

Otro caso muy claro se puede observar en *Mi mujer está loca* (Carlos Schlieper y Enrique Cahen Salaberry, 1952). Lucía (Amelia Bence), una esposa y madre de carácter rígido cree solo en la disciplina como norma para conducir su hogar. Su esposo, Ernesto (Alberto Closas) comenta orgulloso a sus amigos que su casa es ejemplo de orden y disciplina. Se refleja, pues, una ama de casa y madre estricta, formada por los consejos femeninos, de tinte "científico". Luego de sufrir un accidente que le provoca un fuerte trauma en la cabeza, Lucía cambia de personalidad y cree ser su tía artista, Lilí del Vals. Se convierte, así, en una mujer histriónica y comienza a tener actitudes liberales: fuma, viste de manera menos puritana, besa a Ernesto apasionadamente, le permite comer dulces a los niños, sale de noche, toma alcohol y se siente atraída por los marineros. Tanto sus hijos como su marido están felices con la nueva Lucía hasta que vuelve a sufrir un golpe y recupera su actitud anterior, pero al enterarse de todo, decide retomar la personalidad de Lilí, convirtiendo a su matrimonio en una realidad apasionada, lo cual, si antes no ocurría, era por culpa de su propia rigidez.

Más compleja es una de las comedias más tardías del periodo, *El hombre virgen* (Román Viñoly Barreto, 1956), en la cual Pío (Luis Sandrini) se ve tentado a cometer una infidelidad que finalmente no concreta, ya que es incapaz de ser infiel. Sin embargo, esa misma intencionalidad le genera tal conflicto en su matrimonio que su esposa lo obliga a confesar su "crimen" para poder perdonarlo. Pío debe dar detalles estereotipados que demuestran lo "sucios" que son los hombres infieles (aunque sea mentira). Así se sostiene la estabilidad de las relaciones matrimoniales, ya que la situación lo obliga a confesar que nunca más hará algo que en realidad no hizo. Al final de la película, afirma con dolor que "entre la estúpida satisfacción del engaño y la vergüenza de tener que confesarlo, hay un camino que ningún hombre honrado se atreve a recorrer".

Este breve análisis de un significativo (pero reducido) corpus de comedias *screwball* argentinas da cuenta de la importancia del discurso eugenésico en los medios masivos de comunicación. Es sobre todo el mantenimiento de la institución matrimonial la preocupación popular que se ve reflejada en la producción cultural de discursos masificados. Tal como lo plantea la eugenesia del periodo, el divorcio es uno de los principales males sociales entre las clases medias y altas y, por lo tanto, las películas seleccionadas sirven como ejemplo de la difusión no academicista de esas ideas, infiltradas en el conjunto de los imaginarios sociales, más allá de la consciencia directa que los directores, guionistas o productores de cine tuviesen a la hora de encarar sus proyectos artísticos. Más que eugenistas propiamente dichos, actuaban a partir de sus obras como espejo de la hegemonía discursiva del periodo en relación a la cuestión familiar como sostén social.

5. CONCLUSIÓN

El surgimiento de la eugenesia a finales del siglo XIX fue una revolución tanto en el carácter del pensamiento científico como social. La concepción de la heredabilidad como garantía tanto del bienestar social pasó a tener una legitimidad científica que la hacía parecer incuestionable. Por eso mismo, una de las mayores preocupaciones del naciente paradigma fue la moralidad/estabilidad conyugal, entendida como el principal asegurador de los intereses de la patria en su conjunto, ya que era el núcleo primario responsable de la calidad de la descendencia.

Así, el ámbito privado familiar fue infiltrado por el biopoder normalizante, que tenía un objetivo concreto: la imposición de la hegemonía patriarcal/burguesa. Específicamente, en esta ecuación el sostenimiento de los roles de género tradicionales era fundamentales, ya que se suponía que, como modelo ético, garantizaba el bienestar del conjunto social. El rol subordinado de la mujer la mantenía estrictamente en el ámbito del hogar, ya que se la consideraba la responsable última de la educación de sus hijos. Se sacralizó y se volvió científico, pues, el rol materno, considerado la principal obligación y deber femenino como una responsabilidad social en vistas a futuro.

Pero si bien la eugenesia se planteó como tal en el ámbito científico, el paradigma no fue exclusivo del mundo académico. Por el contrario, fue un imaginario totalmente hegemónico que tuvo difusión y aceptación en diferentes ámbitos de la vida cultural occidental. Muchos discursos populares, aunque no explícitamente eugenistas, reproducían la hegemonía discursiva, lo cual muestra la permeabilidad de la eugenesia, más allá de su carácter erudito. Se configuró, pues, como parte integral del discurso social, por lo menos, hasta la década de 1960.

Como puedo observarse en el caso de Paul Popenoe, su rol fue emblemático en el sentido de que combinó su carrera científica con la mediática. Los saberes que difundió en sus apariciones públicas son los mismos que pueden percibirse en el gran medio de masas del siglo: el cine. La ficción puede resultar un eje clave a la hora de analizar fuentes del modo de significación sobre los géneros en un momento dado, puesto que refleja imaginarios sociales predominantes y responde a la hegemonía discursiva del momento.

La comedia *screwball* es uno de los tantos géneros cinematográficos donde se pueden percibir estas cuestiones al leerlo desde una óptica eugénica en relación al contenido de estas obras alrededor de la definición de valores normativos que son la base misma de la eugenesia. En Argentina, las comedias

analizadas pueden ser consideradas un valioso caso de estudio, ya que los argumentos responden a la concepción ambientalista eugénica, tal como predominó en dicho país –de ahí que la interdiscursividad eugenésica con Estados Unidos se haya dado en esos términos, con especialistas como Popenoe o a través de productos culturales, como la cinematografía–.

En el contexto específico de crisis de la década de 1930 junto con la conflictiva social que atravesaba el país en términos laborales y la decadencia de las tasas de nacimiento, hasta 1960, donde las comedias fueron un gran difusor y reproductor de los valores tradicionales de familia heteronormada, aunque no fueran conscientes de ello.

El corpus de películas seleccionado da cuenta de esa permeabilidad del discurso eugénico en los productos de consumo masivo, ya que divulgan tanto como reflejan un estado de sociedad dado en relación con cuestiones sociales clave, en este caso, los modelos de familia y el comportamiento esperado de ellas.

A través de la ironía de cuestiones centrales de la vida familiar, tales como la soltería, la infidelidad, la represión sexual, etc., este género expone importantes cuestiones relativas a los imaginarios conyugales y reproductivos propios del periodo. Justamente por su carácter performativo es que su ruptura (como temporariamente lo muestran las comedias), genera el efecto cómico en un espectador que, de antemano, reconoce cómo debería ser el "correcto" comportamiento de los protagonistas.

Información complementaria ↑

Fuentes de financiación

Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto europeo "TransatlanticLab-101235830" (HORIZON-MSCA-2024-SE-01), dirigido por Consuelo Naranjo Orovio desde el IH-CSIC.

Material suplementario

No procede.

Disponibilidad de datos

No procede.

Agradecimientos

No procede.

Declaración de contribución de autoría

Ana Laura Bochicchio: conceptualización; investigación; redacción (borrador original); redacción (revisión y edición).

Declaración de conflicto de intereses

La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Declaración de uso de Inteligencia Artificial

No procede.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Paula L. 2014. *El hogar como problema y solución. Una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales. Argentina 1890-1940.* Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Angenot, Marc. 2010. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI Editores.

Bargas, María Luján. 2012. "Cada cual en su justo lugar. Diferencias sexuales en las aplicaciones de la biotipología en la Argentina". En *Una historia de la eugenesia. Argentina y las redes biopolíticas internacionales, 1912-1945*, editado por Marisa Miranda y Gustavo Vallejo, 437-460. Biblos.

Barrancos, Dora. 2010. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Editorial Sudamericana.

Bochicchio, Ana Laura. 2020. "Tardo-eugenesia en el cine negro estadounidense: masculinidad amenazada y feminidad fatal". *Conexão – Comunicação e Cultura*, 19 (38): 96-120.

Bochicchio, Ana Laura y Marisa A. Miranda. 2022. "Acerca de eugenesia, monstruos y cine. Estados Unidos durante la década de 1930". *Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina* 22: 138-156.

Carlson, Elof Axel. 2001. *The Unfit: A History of a Bad Idea.* Cold Spring Harbor Laboratory Press.

Cosse, Isabella. 2010. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Siglo Veintiuno Editores.

Currell, Susan y Cogdell, Christina. (2006). *Popular Eugenics: National Efficiency and American Mass Culture in the 1930s.* Ohio University Press.

Doherty, Thomas. 2007. *Hollywood´s Censor: Joseph I. Breen and the Production Code.* Columbia University Press.

Echart, Pablo. 2005. *La comedia romántica de Hollywood de los años 30 y 40*. Cátedra.

Ferro, Marc. 2000. *Historia contemporánea y cine*. Ariel.

Foucault, Michel. 2007. *Nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica.

Invernizzi, Agostina. 2023. *Figuras de exceso. Desvíos de las narrativas heterosexuales en los cines clásicos: el caso de Manuel Romero en Argentina*. Universidad Nacional de Quilmes.

Kelly Hopfenblatt, Alejandro. 2018. "La autorreflexión en la comedia clásica argentina". *Fotocinema*. *Revista científica de cine y fotografía* 16: 265-288. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4100

Kline, Wendy. 2001. *Building a Better Race: Gender, Sexuality, and Eugenics from the Turn of the Century to the Baby Boom.* University of California Press.

Ledesma Prietto Nadia y Adriana María Valobra. 2012. "Eugenesia y derechos: idearios médico-políticos sobre los roles públicos y privados de las mujeres". En *Una historia de la eugenesia. Argentina y las redes biopolíticas internacionales, 1912-1945*, editado por Marisa Miranda y Gustavo Vallejo, 411-436. Biblos.

Míguez, Eduardo J. 1999. "Familias de clase media: la formación de un modelo". En *Historia de la vida privada en la Argentina*. *Tomo II: La Argentina plural, 1870-1930*, editado por Fernando Devoto y Marta Madero, 18-39. Taurus.

Milberg, Doris. 2013. *The Art of the Screwball Comedy: Madcap Entertainment from the 1930s to today*. McFarland & Company, Inc. Publishers.

Miranda, Marisa A. 2019. "Maternidad y biopolítica en la Argentina: Gregorio Aráoz Alfaro, El Libro de las Madres y la eugenesia (1870-1955)". *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica* 11 (2): 156-177. https://doi.org/10.15175/1984-2503-201911201

Miranda, Marisa A. 2020. ¡Madre y patria! Eugenesia, procreación y poder en una Argentina heteronormada. Teseo.

Miranda Marisa A. y Ana L. Bochicchio, 2022. "Sobre consejos y decálogos: homologías discursivas entre la eugenesia prematrimonial argentina y estadounidense". *Revista De Indias* 82 (285): 483-512. https://doi.org/10.3989/revindias.2022.015

Morales, Iván. (2021). *Hollywood y el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Universidad Nacional de Quilmes.

Nari, Marcela. 2004. *Políticas de maternidad y maternalismo político*, *Buenos Aires, 1890-1940*. Biblos.

Popenoe, Paul. 1935. "Education and Eugenics". *The Journal of Educational Sociology* 8 (8): 451-458.

Reggiani, Andrés H. 2010. "Depopulation, Fascism, and Eugenics in 1930s Argentina". *Hispanic American Historical Review* 90 (2): 283-318. https://doi.org/10.1215/00182168-2009-135

Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine*. *La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.

Talak, Ana María. 2005. "Eugenesia e higiene mental: usos de la psicología en Argentina (1900-1940)". En *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*, compilado por Marisa Miranda y Gustavo Vallejo, 563-599. Siglo XXI Editores.